

Bárbaro Rivas

Incandescencias y rescoldos



SALA
DE **SIDOR**
ARTE

Bárbaro Rivas

Incandescencias y rescoldos

Curaduría de la exposición
José María Salvador

SALA
DE **SIDOR**
ARTE

Ciudad Guayana, 16 de septiembre-18 de octubre de 1992

**SALA
DE SIDOR
ARTE**

Directora
Griselda Camacho de Acosta

Secretaria
Carmen Amador de Mollán

Manejo
Jesús Galdames

Guía de sala
Juan Delint

Charlas guías
Antonio Jerez

Gerencia Corporativa de
Relaciones Institucionales SIDOR



Sala de Arte SIDOR
Edificio Aro
Carrera Nakasima
Alameda Norte
Ciudad Guayaquil
Teléfono: 62.68.22 / 62.54.22

Presentación

La exposición de Bárbaro Rivas que estamos presentando hoy en la Sala de Arte SIDOR reviste excepcional significación por varios motivos complementarios.

En primer lugar, Bárbaro Rivas es hoy por hoy una referencia ineludible en el universo de las artes plásticas de Venezuela. Su valía como creador radica fundamentalmente en el hecho de haber concebido un estilo inconfundible en cuanto a formas, temas, colorido, líneas y composición, valiéndose sólo de la pura intuición y en perfecta sintonía con la ingenua autenticidad de su espíritu inocente y visionario. Por su expresividad primigenia y su directo lenguaje autodidacta, se erige en el primero y principal maestro del ingenuismo venezolano.

Esta muestra, además, es importante por la circunstancia en que surge, a saber, como especial prólogo a los homenajes que el año próximo se le tributarán al ilustre pintor petareño en todo el país, y de modo particular en Caracas, al cumplirse en 1993 el primer Centenario de su nacimiento.

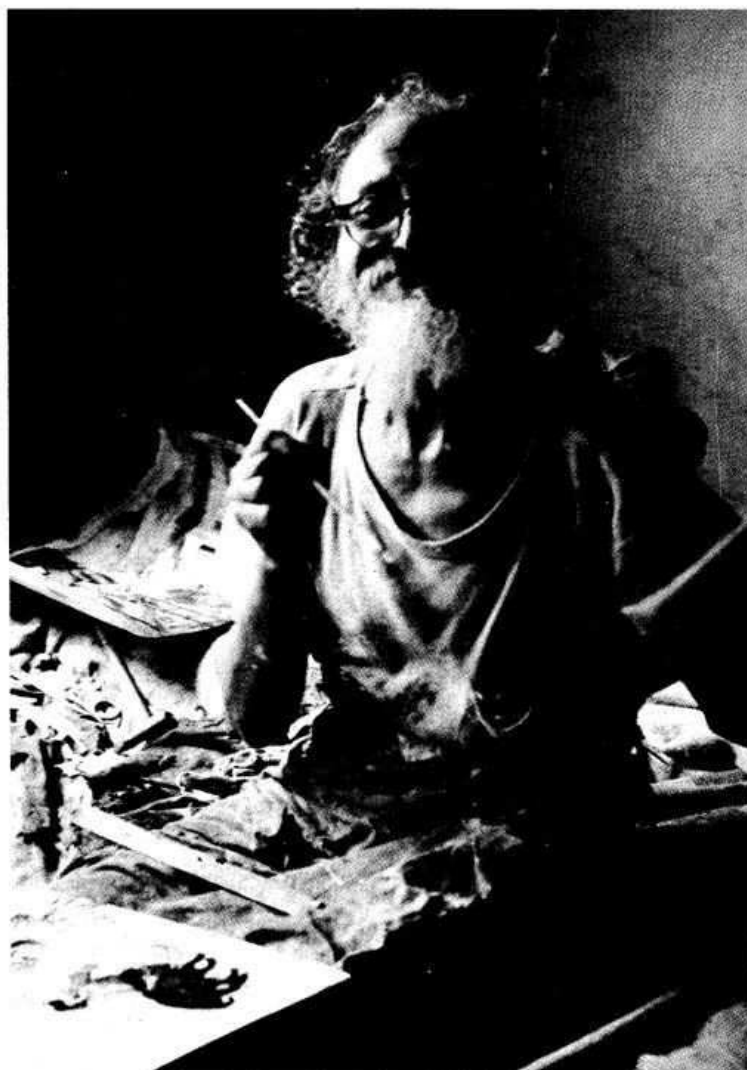
En tercer lugar, es de destacar el valor de las treinta y una obras que conforman esta exposición. Muchas de ellas forman parte del patrimonio de museos nacionales y organismos gubernamentales, otras son piezas capitales en la producción de Bárbaro Rivas, y algunas son incluso inéditas, lo que permitirá tener acceso a aspectos hasta ahora desconocidos del quehacer plástico del pintor.

Deseo manifestar aquí mi agradecimiento sincero al Presidente y Director Ejecutivo de la Fundación Galería de Arte Nacional, Luis Miguel La Corte y Rafael Romero, respectivamente, por el préstamo de varias obras de su patrimonio y por su generoso apoyo. Agradezco igualmente a Virginia Betancourt Valverde, Presidente del Instituto Autónomo Biblioteca Nacional, a Claudio Fermín, Alcalde de Caracas, y a Carol Cañizares, Directora del Museo de Petare, por la cesión de algunas obras. Del mismo modo agradezco a Mauro Villegas, Sacha y Sonia Simkins, Miguel von Dangel, José de Jesús Infante Betancourt, Lobelia de Narváez y Zevic y Pat Aviezer, por haber accedido a prestarnos valiosas piezas de sus colecciones. Gratitud muy especial debemos a Francisco Da Antonio, quien, además de cedernos un par de pinturas, nos facilitó oportunas informaciones sobre la vida y obra del maestro de Petare.

Graciela Camacho de Acosta

Directora

Sala de Arte SIDOR



Barbaro Rivas

Bárbaro Rivas Incandescencias y rescoldos

José María Salvador

Al abordar el estudio de Bárbaro Rivas, una gran tentación inicial consiste en descuidar la apreciación de su obra pictórica por lo que tiene de valor en sí misma, para regodearse, en cambio, con cierta morbosidad en el abundoso anecdotario de la trágica existencia de ese genial pintor popular. Y es que, en su quehacer de fabulador intuitivo, resaltan con demasiado estruendo su extravagante comportamiento de individuo marginal, las severas limitaciones de su personalidad psicopatológica, su invencible dipsomanía (que acabará por destruirlo sin remedio hasta llevarlo a la tumba), la humilde grandeza de su quehacer creativo y los fugaces oropeles del parco reconocimiento que su trabajo alcanzó en vida, reconocimiento que en ningún momento logró compensar en justa medida los inenarrables sufrimientos y miserias que hubo de soportar como personaje inadaptado, escarnecido, engañado, explotado. A fin de cuentas, la de Bárbaro Rivas resulta una existencia por entero consumida entre resplandores y cenizas, una obra del todo florecida entre meridianas incandescencias y rescoldos crepusculares.

Cierto es que, sin el conocimiento preciso de todos esos detalles del dramático existir cotidiano del maestro de Petare, no es posible apreciar en toda su envergadura muchos de los temas, parajes y protagonistas de sus cuadros, ni es dable tampoco calibrar con justeza las vivencias expresivas ni las significaciones simbólico-conceptuales que subyacen en ellos.

No obstante, los específicos límites de este ensayo me obligan a renunciar al rastreo y reconstrucción de la precaria biografía del artista, labor exitosamente cumplida ya por Francisco Da Antonio, descubridor, amigo íntimo, acucioso bió-

grafo y fiel intérprete de Bárbaro Rivas.¹ Útiles señalamientos en ese campo hallará también el lector en otros textos análogos de José Antonio Rial, Juan Calzadilla y Alfredo Boulton.²

El presente estudio se centrará en el análisis de cada una de las obras que estamos exhibiendo, luego de haber ofrecido en visión panorámica los rasgos esenciales del lenguaje plástico, la morfología, la temática y el contenido conceptual del opus de Bárbaro Rivas.

Formas marginales de un universo informe

Personaje primitivo en su ser, en su percibir y en su interpretar la realidad, germinado al calor de los impulsos y percepciones más primigenias, Bárbaro Rivas fue un artista autodidacta regido únicamente por la intuición y el instinto. Sin norma ni maestro, sólo produjo formas, colores, temas y significados nacidos de la genuina expresividad de su yo más profundo, del tuétano mismo de su alma de niño grande irremediamente embelesado y primordial. Ya lo declaró él con rotunda franqueza: "Yo nací pintando. Lo mío es un don de la naturaleza."³ Por la misma razón, proclamará también a los cuatro vientos: "Yo dejaré de pintar cuando me muera y cuando no vuelva a soñar."⁴

Actuó, por ende, en todo momento al margen de la "belleza" tradicional, en franca rebeldía frente a las normas convencionales sobre el uso del lenguaje pictórico y el tratamiento de formas y espacios. Por instinto y por talante fue —en elocuente coincidencia con su propio nombre— un auténtico "bárbaro" en arte.

Su morfología está, de hecho, repleta de distorsiones y desmesuras. Entretejidas por el nervioso escarceo del pincel entre líquidos pigmentos, sus formas casi nunca arriban a la nitidez de lo definido o lo nombrable, permaneciendo, en cambio, por lo general como coágulos semiembrionarios, a duras penas discernibles del viscoso entorno del que brotan y en el que subsisten. Así, tanto sus imágenes "tangibles" (seres, situaciones o paisajes reales) como sus iconos fabulados (personajes, lugares o vivencias imaginarios) resultan en cualquier caso indecibles entes de otro mundo, engendros de una mente al margen de nuestra opaca realidad de cada día.

Análogamente, Bárbaro Rivas desarrolla siempre un dibujo que, por encima de su chocante rudimentaridad y torpeza, alcanza a ser vehículo de tremenda expresividad. Y es que, a pesar de exhibir sin rubor toda suerte de desproporciones, rigideces e inexactitudes, el dibujo del maestro petareño da sobrados testimonios de vigor en el trazo, de sapiencia en los ritmos, de dinamismo en los arabescos. Sea que anuncie a veces su presencia en el irregular andamiaje de sarmentosos esgrafiados negros a lápiz o a pincel, sea que

se diluya casi siempre bajo los lindes boscosos de las masas cromáticas, ese "dibujo" se expresa en todo caso con fresca premura en forma de gruesos trazos de audaz síntesis y desinhibida libertad formal.

En su impredecible vagar por el soporte, el pincel de Bárbaro Rivas va descargando al desgairre los húmedos pigmentos en gestuales brochazos e informes manchones de colores mestizos. Esa expeditiva forma de trabajar abocetando, característica de toda su trayectoria creativa, se acentúa sobre todo en la etapa final de su vida.

Hacia mediados de la década del sesenta, en efecto, corroído ya por el alcohol, la artritis y una progresiva arterioesclerosis senil, Bárbaro se desliza sin remedio hacia un acelerado proceso de deterioro físico y mental, al tiempo que se hunde día a día en profundas crisis depresivas. Como consecuencia de la rápida pérdida de su pulso y su lucidez, las obras que pinta en esos años postreros resultan mucho más dramáticas y atormentadas, con formas cada vez más sintéticas y embrionarias, con composiciones de creciente simplicidad y despojamiento, con un "dibujo" de más en más

1. Cf. los diversos estudios de Francisco Da Antonio sobre el maestro de Petare, en especial, *Bárbaro Rivas. Apunte para un retrato*, Cromotip, s.f. (1956), s.p.; *Obras fundamentales de Bárbaro Rivas*, Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes, Galería Caracas/Círculo Musical, Caracas, 1967, s.p.; "Bárbaro Rivas en el arte del siglo XX", en: *Bárbaro Rivas. La intuición pictórica*, Museo de Arte Contemporáneo de Caracas, junio 1984, pp. 33-64.

2. Cf. José Antonio Rial, *Bárbaro Rivas*, Colección Arte, n.º 8, Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes, Caracas, 1969; Juan Calzadilla, *Bárbaro Rivas*, Colección "Pintores Venezolanos", Edime, Madrid, 1969; Alfredo Boulton, *Historia de la Pintura en Venezuela. Tomo III. Época contemporánea*, Ernesto Armitano, Caracas, 1973; Juan Calzadilla, *Obras fundamentales de Bárbaro Rivas*, Litografía Tecnocolor, Caracas, 1976; Alfredo Boulton, "La intuición pictórica", en: *Bárbaro Rivas. La intuición pictórica*, Museo de Arte Contemporáneo de Caracas, junio 1984, pp. 7-28.

3. Bárbaro Rivas, citado en Víctor Daniel Reinoso, "Bárbaro Rivas, el apóstol analfabeta del pincel", *Elite*, n.º 2042, Caracas, 14 de noviembre de 1964. Afirmaciones similares había hecho el artista ocho años antes: "Yo pinto desde niño, para mí la pintura era un juego, un descanso, era una gran alegría." (Helena Sassone, "Uno siempre hace el papel de campesino", Bárbaro Rivas, el ingenuo de Petare", *La Esfera*, Caracas, 2 de octubre de 1956, p. 12). Tres años antes de fallecer insistió todavía: "... yo vengo pintando de nacimiento, pero después de enfermo es que me conocen (...). Pero mucho antes de que me conocieran ya yo pintaba." (Eliane Dallón, "El pintor Bárbaro Rivas, un abuelo bondadoso y genial", *El Mundo*, Caracas, 3 de noviembre de 1964).

4. Bárbaro Rivas, citado en Mariahé Pabón, "Atrapado en su alucinante mundo y perdido de su voluntad creadora, Bárbaro Rivas ingresará a un sanatorio", *El Nacional*, Caracas, 26 de febrero de 1967, p. B-12.



Bárbaro Rivas, 1966 (Foto Juan Calzadilla)

tembloroso, inexacto y desmañado (que lo lleva incluso a utilizar plantillas de cartón para dibujar los autorretratos de esa época), mientras su paleta se restringe a una dramática gama de hosclos negros y grises profundos, que sólo en parca medida dejan campo abierto a los colores del iris. Desde las relativas pulituras e incandescencias formales de su primera manera, Bárbaro transita al final hacia las emborronamientos y cenizas de la temblorosa e indefinible morfología de su última etapa.

Las oblicuas trampas de un espacio rompecabezas

Por otra parte, el universo plástico de Bárbaro Rivas se construye como una imposible taracea en la que se (des)articulan a capricho aplanadas formas en un chato escenario, suerte de rústico decorado de opereta de barrio. El espacio se reduce entonces a una imbricación de retazos cromáticos que se yuxtaponen sin crear verdadera profundidad, los volúmenes se aplastan del todo hasta reducirse a meras epidermis de color, en tanto que las luces se difunden en irradiación homogénea, a guisa de brillante caligine onmienvolvente, hasta expulsar del cuadro cualquier rastro de sombras propias y sombras proyectadas.

Bárbaro, además, gusta estructurar y amueblar el espacio compositivo mediante un haz de inestables oblicuas y dinámicas angulaturas, roturando el soporte en parcelas trapezoidales y en ritmos zigzagüantes. Para colmo, con harta frecuencia interrumpe bruscamente las líneas constructivas, aborta sin piedad las formas, trunca las playas cromáticas de fondos y figuras, para dar paso a otras líneas, formas y colores que nada tienen en común con las anteriores.

Con tan desconcertante ensamble de formas y planos heterogéneos, el maestro de Petare acierta a combinar diversos enfoques o perspectivas contradictorias, en una visión multifocal y desintegradora que retacea la profundidad del cono visual en una bandeja de lonjas topológicas independientes, cada una de ellas testimonio llano de un mirar abreviado, de un lugar sin hondura y de un momento sin médula.

Por si fuera poco, en ese delgado espacio pluriperspectífico, ataviado de formas y volúmenes carentes de espesor, Bárbaro introduce imprevistas diferencias de escala, rotundos contrastes en las relaciones espaciales y en las referencias significantes entre los elementos y figuras de la composición, en desvergonzada discordancia con lo que exigiría el motivo temático o la diagramación convencional del cuadro.

Resulta, por cierto, plausible la hipótesis de que ese desahregado universo pictórico —pleno de fragmentos icónico-topológicos inconexos, sembrado de tensiones, contrastes y rupturas insalvables, florecido en injertos abortivos y en entronques *contra natura*— trasluce en alguna medida la frag-

mentación de la personalidad y la incoherencia en la cosmovisión del propio Bárbaro Rivas. Es éste, sin embargo, un asunto complejo y difícil que desborda del todo los estrechos límites de este ensayo.

Del arco iris meridiano a las caligines crepusculares

Uno de los rasgos que sorprenden en Bárbaro Rivas es su innato sentido del color, su sapiencia en el empleo de los diversos tonos y, de modo particular, su ponderado uso de los grises. Colorista rezumado, amante de todo tipo de cromas,⁵ sabe armonizar los colores por pura intuición,⁶ combinando muchas veces tonos luminosos y vibrantes con finos grises macerados, que por lo general se interpenetran al final en suaves atmósferas asordinadas.

Poco amigo de las pirotecnias cromáticas y de los tonalidades demasiado vivas o exuberantes, Bárbaro Rivas suele privilegiar en su paleta gamas sordas de negros, grises azulencos y plomizos, blancos quebrados, amarillos cremosos, azules turquesas y lilas, verdes grisáceos y esmeraldas, rojos granates y bermellones, beige, sienas anaranjados y tierras profundas.⁷

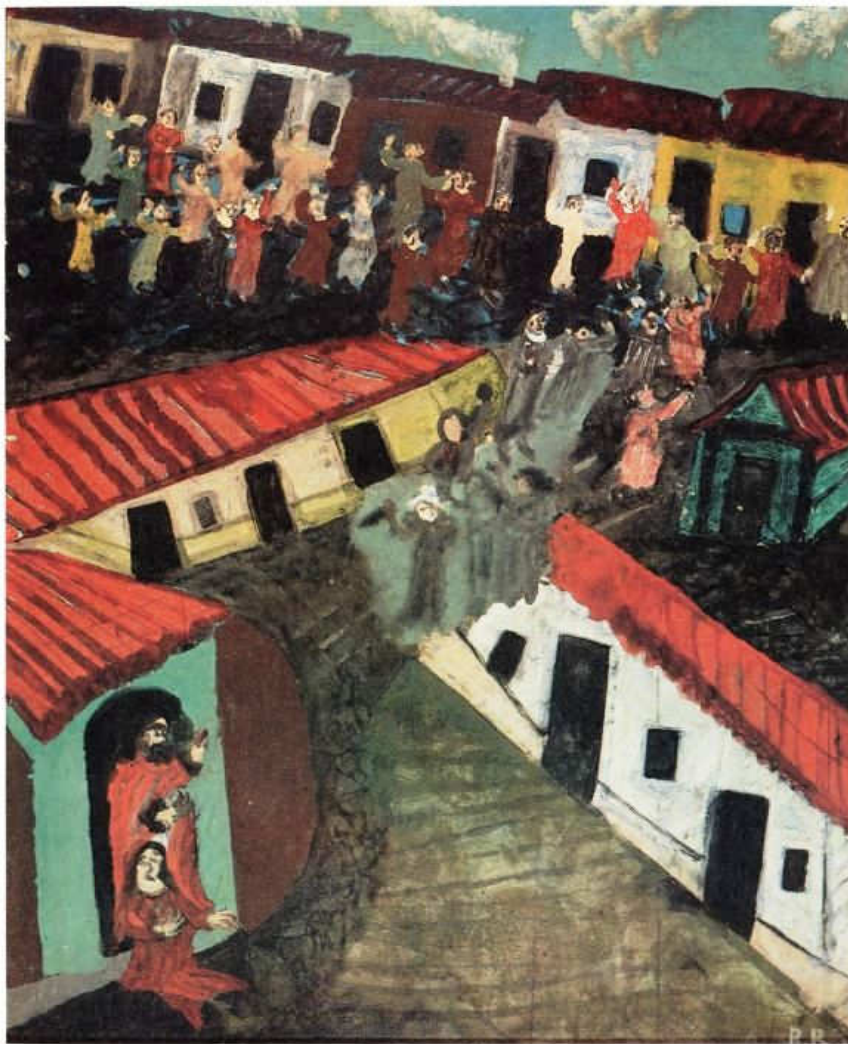
La destreza de Bárbaro Rivas en el uso de los grises ha sido interpretada por Francisco Da Antonio como un resultado de su experiencia como pintor de brocha gorda: quienes ejercen ese oficio, en efecto, están familiarizados con las mezclas de pigmentos para la pintura exterior en muros y puertas, y saben además aprovechar los tonos mixtos que resultan al mezclar los sobrantes en los distintos potes de pintura industrial.

Esta innegable y pertinente explicación pragmática de Da Antonio podría, a mi juicio, ser enriquecida con otros motivos técnicos. Me atrevo, en efecto, a pensar que la apariencia actual de los espléndidos grises de Bárbaro Rivas puede deberse en parte —y sólo en parte— a una doble razón técnica. Ante todo, por el hecho de que pintar, como solía ha-

5 Así lo puntualizó lapidariamente el propio artista: "Todos los colores son bonitos y a mí me gusta Dios." (Bárbaro Rivas, citado en Mariahé Pabón, *op. cit.*).

6 No en vano el pintor declaró en algún momento: "Los colores se ponen solos..., yo no sé. Cuando uno es pintor, los colores se ponen solos." (Bárbaro Rivas, citado en Adriana Carrasquel, "El mundo apasionante del ingenuo Bárbaro Rivas", *Momento*, Caracas, 10 de enero de 1965).

7 "Uso mucho el negro y el morado, el amarillo, el gris y el blanco, que es el blanco de zinc para pintar los carneros." (Bárbaro Rivas, citado en R.J., "El pintor primitivo Bárbaro Rivas dice: 'La mano de Dios me guía, pinto muñecas y hago casitas desde niño'", *El Universal*, Caracas, 12 de febrero de 1967).



El perdón, 1962
Dúco sobre masónite; 60x48 cm
Colección Mauro Villegas

cer Bárbaro, superponiendo con cierta prisa pigmentos líquidos aún frescos produce un agrisamiento natural, al contaminarse inevitablemente entre sí el color subyacente todavía húmedo con el tono que se le superpone. En segundo lugar, el hecho de que el maestro petareño haya usado constantemente en sus cuadros esmaltes industriales (susceptibles de alteraciones químicas con el paso del tiempo), aplicándolos además sobre soportes ácidos (cartón de embalaje, masonite, aglomerado) en estado crudo (sin imprimación de ninguna especie), ha producido sin duda una oxidación acelerada y un envejecimiento prematuro de esos pigmentos. En virtud de tales razones técnicas, sospecho que, aunque no tuve la oportunidad de conocerlos entonces, el colorido original de los cuadros de Bárbaro Rivas debió de ser bastante más luminoso e intenso de lo que es hoy día, cuando, transcurridas varias décadas, ostentan esa magnífica pátina de amortiguada temperatura grisácea.

Es oportuno, en tal sentido, acotar que Bárbaro modificó radicalmente su paleta con el paso del tiempo, en perfecta concordancia con el dramático flujo y reflujo de su propia existencia, con los gozos y sufrimientos, con las dichas y desgracias de su cuerpo y su mente. Así, con las radiantes incandescencias de sus relativos logros en los aspectos psíquico, familiar, social y artístico que caracterizan a su vida incoherentemente autosatisfecha hasta fines de la década del cincuenta, van de par ciertas incandescencias cromáticas en su obra plástica, por el vivo colorido y los alegres tonos luminosos de que están impregnados los cuadros de ese largo período.

Hacia el final de su vida —para ser más preciso, desde aproximadamente 1961 hasta su muerte en 1967—, Bárbaro accede, en cambio, a los rescoldos y cenizas de una paleta sombría y opaca, cuando usó de preferencia monocromías grisáceas, hasta el extremo de privilegiar tétricas atmósferas de negro y grises profundos, sólo iluminadas de improviso por fulgores fantasmales de blancos lívidos.⁸

Los fúnebres rescoldos cromáticos de esa "manera negra" que caracteriza a la producción postrera de Bárbaro Rivas se producen, de hecho, en perfecto paralelismo con los míseros rescoldos y cenizas de su existencia en rápido proceso de extinción: es entonces cuando se asiste sin remedio al acelerado deterioro físico, psíquico y social del pintor, destruido por el alcohol, carcomido por la artritis y la arterioesclerosis, hundido cada vez con mayor profundidad y duración en sus crisis mentales, escarnecido por sus vecinos, marginado de y por sus amigos,⁹ engatusado y explotado por negociantes inescrupulosos de toda calaña. Son tiempos de miseria, de ruina moral y física, de lúgubre *gehenna*, desde cuyo fondo el genial ingenuo de Petare exclamará con amargura: "Ahorra nadie viene a verme. Cuando vienen me llevan los

cuadros y después no me los pagan. Mire, si a mí me hubieran traído todo el dinero que han pagado por ellos por ahí, esta casa debería estar pintada en oro, pero apenas tengo para comer. No vienen a verme ni a leerme. A lo mejor creen que voy a enorgullecirme."¹⁰

Historias para contar, cuentos para historiar

Elocuente es también la obra de Bárbaro Rivas desde el punto de vista de sus temas y contenidos eidéticos. Cuatro son, a mi modo de ver, sus filones temáticos fundamentales.

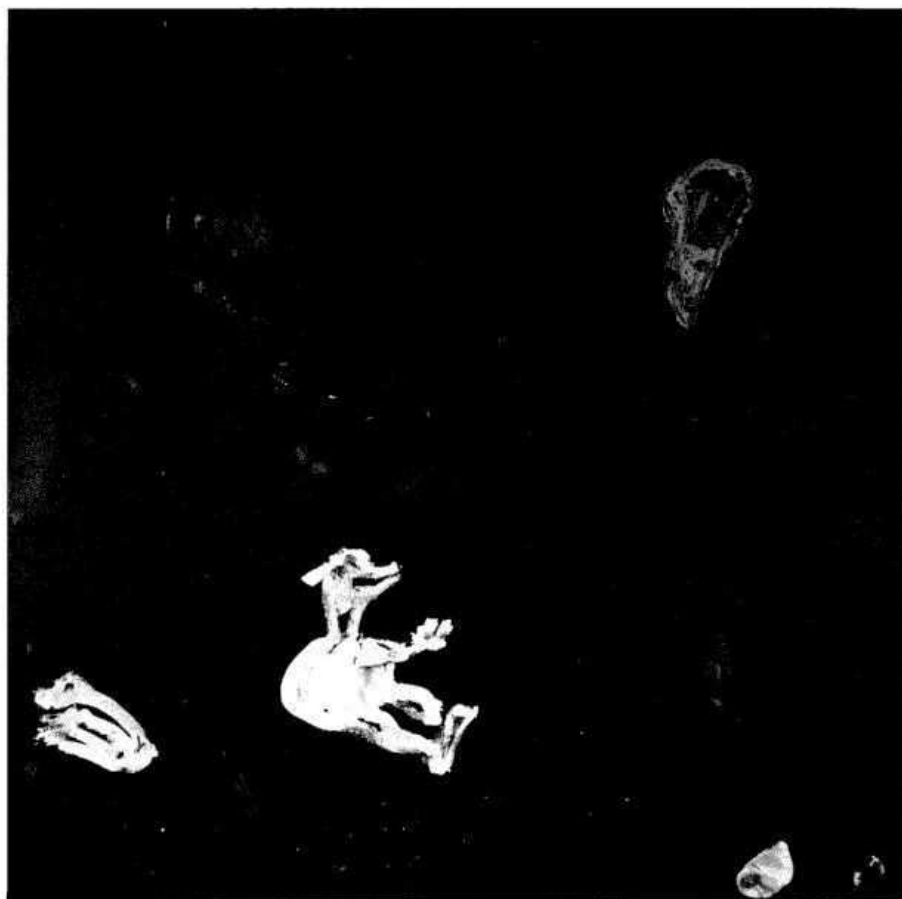
El primero y primordial por número y significación está conformado por los relatos bíblicos, cristológicos, marianos, hagiográficos y devocionales de la tradición cristiana, entre los que sobreabundan los episodios de la vida de Jesús, de la Virgen o de algunos santos. Ahora bien, si, desde la vertiente del contenido temático, dichas pinturas bíblicas y religiosas del pintor petareño se basan *grosso modo* en las Sagradas Escrituras, la liturgia, los ritos y las tradiciones orales del cristianismo, desde el punto de vista icónico se inspiran por lo general directamente en postales, estampas devocionales e ilustraciones bibliográficas.¹¹ No obstante, Bárbaro se concedió siempre la licencia necesaria para reinter-

⁸ Refiriéndose sin duda a esa paleta sombría que caracteriza a la producción de sus últimos años, Bárbaro llegó a declarar en 1966: "Ah, ¿tú eres periodista? Mira lo que son las cosas, yo también soy periodista (...). Sí, yo soy un periodista, porque los periódicos están en blanco y negro, y yo también pinto en blanco y negro." (Bárbaro Rivas, citado en Lorenzo Batallán, "Bárbaro Rivas vendió en una hora todos los cuadros de su exposición", *El Nacional*, Caracas, 22 de agosto de 1966).

⁹ Ya a mediados de la década del 50, cuando su vida era todavía relativamente feliz y su entorno social no lo agredía aún demasiado con hostilidades gratuitas o con engañosas rapiñas, el maestro petareño declaraba con cierta aprehensión: "Estoy solo para mantenerme alejado de la gente mala y para poder pintar mis cuadros." (Bárbaro Rivas, citado en "El pintor espontáneo Bárbaro Rivas vive en un rancho en Petare en voluntario aislamiento", *El Universal*, Caracas, 30 septiembre de 1956, p. 5).

¹⁰ Bárbaro Rivas, citado en Víctor Daniel Reinoso, *op. cit.* En otro pasaje de esa misma entrevista de 1964, el pintor añade: "Yo he ganado muchos premios. Esas son las noticias que tengo. Dinero no he recibido mucho. Muchas veces no me han dado ni un cigarro. Y aquí estoy brincando candela y medio muriendo de hambre. Pero la fe es la que lo salva a uno. Un real, cuando menos se espesa, se vuelve un bolívar. Por eso, para mí, importan los seres humanos, y no el dinero. El dinero se consigue, pero los seres queridos no. A mí, por ejemplo, ¿quién me devuelve a mi madre?" (*Ibidem*).

¹¹ Así lo certifica reiteradamente su biógrafo Francisco Da Antonio. (Cf., por ejemplo, "Bárbaro Rivas en el arte del siglo XX", *op. cit.*, p. 47).



Sin título (La Sagrada Familia), ca. 1966
Duco sobre cartón piedra, 51x51 cm
Colección Sacha y Sonia Simkins



La Sagrada Familia, 1952
Duco sobre cartón, 50x70 cm
Colección Galería de Arte Nacional, Caracas



Placita de Petare en 1910 (Paseo con escalinata), 1953
Gouache sobre papel, 54x69 cm
Colección Galería de Arte Nacional, Caracas



Bárbaro Rivas, 1966 (Foto Juan Calzadilla)

pretar y modificar a su gusto y placer no sólo la imagen impresa que le servía de modelo, sino incluso el contenido narrativo original de la historia o tradición religiosa que estaba pintando.

En segundo término, el maestro petareño desarrolla con notable recurrencia en su obra la representación de su propio yo y la introspección especular sobre su diario existir. Ello se traduce en numerosos autorretratos en solitario, así como en escenas más o menos complejas en las que el pintor aparece como protagonista de recuerdos redivivos de su infancia o anécdotas de su vida adulta.

El tercer núcleo temático de Bárbaro Rivas está constituido por la rememoración de su entorno o circunstancia inmediata, lo cual se transcribe en una serie de paisajes, festividades, tradiciones populares y acontecimientos de la vida cotidiana en su Petare natal.

Por último, en su producción se observan de vez en cuando fabuladas invenciones y extrañas elucubraciones fantásticas de difícil desanudamiento e interpretación.

Cualquiera que sea el tema abordado, Bárbaro hace gala de una tremenda fuerza expresiva y un recio carácter emotivo. Tan ferviente expresividad se anuncia en él casi siempre con las cálidas incandescencias y los festivos clarores meridianos de la alegría confiante, la felicidad inconsciente y el candor ingenuo ante la vida, aun cuando en el fondo se vislumbra también entre líneas el mortecino rescoldo y la aciculada penumbra del sufrimiento, la miseria, la humillación, el desprecio, la desesperanza, la angustia ante la muerte.

Tres son los rasgos expresivos que, a mi juicio, embeben hasta el tuétano los diversos temas y composiciones de Bárbaro Rivas. Como substrato fundante, preside en todo momento la candidez inocente con que interpreta el relato histórico o imaginario desde una óptica positiva y sonriente, como si se tratase de un cuento de hadas en el que todo es amor, dicha y paz. Aun cuando versen sobre los aspectos más tétricos y amargos de la existencia propia o ajena, las "historias" pintadas de Bárbaro se hallan siempre colmadas de ingenuidad infantil, de autosugestiva dicha inconsciente, de incontaminada inocencia primigenia.

Además, en sus pinturas el intuitivo de Petare da abundantes muestras de una excepcional capacidad fabulatoria: tanto en los episodios baladíes de su autobiografía o de su entorno vecinal como en los trascendentes relatos bíblicos, cristológicos, marianos o hagiográficos de la religión cristiana, suele él añadir una apreciable sobredosis de imaginación febricenta, hasta el punto de convertir con frecuencia esas "historias" en estrambóticas maquinaciones fantásticas, en atrabiliarias invenciones reñidas con la lógica y la realidad, en cuentos fabulosos no exentos de cierto carácter mágico.



Auto-retrato, ca. 1965
Duco sobre cartón piedra, 61,5×44 cm
Colección Galería de Arte Nacional, Caracas



La Huida a Egipto, 1965
Dúco sobre latón, 46x40,6 cm
Colección Miguel von Dangel



El entierro de Salomón, s/f
Duco sobre cartón, 37,5x47,5 cm
Colección Mauro Villegas

En tercer lugar, Bárbaro manifiesta en sus obras una fervida religiosidad, rayana casi en el misticismo. Se trata de una religiosidad y un misticismo *sui generis*, que derivan de una ambigua amalgama de sentimientos antagónicos: por un lado, los oscuros carbones y rescoldos de sus impulsos irrefrenables hacia el vicio, sus corrosivos sentimientos de culpa, sus temores cervales ante el castigo eterno; por otra parte, las purificantes brasas e incandescencias de sus deseos de espiritualidad, sus anhelos de transcendencia, su clara consciencia de ser vehículo de una iluminación profética,¹² su firme convicción de poseer una irrenunciable vocación apostólica.¹³ No de otro modo debe interpretarse la tajante aseveración del propio pintor cuando declara: "A mí nadie me enseña a pintar. Las pinturas me las pinta Dios cuando estoy soñando."¹⁴ O, como asevera en otro lugar: "Por la noche tengo una revelación y en cuanto me despierto la pinto. A veces pinto un cuadro en un día. Otras estoy varios días y no lo termino. La revelación no me llegó entera..."¹⁵

Luego de esta visión panorámica sobre el opus pictórico de Bárbaro Rivas, hora es ya de que nos entretengamos en el análisis particularizado de cada uno de los cuadros que estamos exhibiendo.

Preciso es mencionar aquí de paso los graves problemas historiográficos y metodológicos que plantea la producción de Bárbaro Rivas, en virtud de las dificultades enormes (a veces insalvables) para datar y titular sus cuadros. Imposibilitado de afrontar aquí tan arduos problemas, adoptaré, hasta prueba de lo contrario, los títulos y fechas indicados por Francisco Da Antonio en su inventario oficial de las obras del maestro petareño.¹⁶

Los fantasmas de la autoimagen sobre el espejo cóncavo
Filón temático explotado por Bárbaro Rivas con insistencia obsesiva es la representación de su imagen, sea en forma de autorretratos, sea como protagonista de curiosas hazañas de su pequeña "historia" cotidiana. Así sucede en *La casa del pintor*, 1958, de la Colección Galería de Arte Nacional, cabal ejemplo de la luminosa y vivaz policromía que caracteriza a su primera producción. En la zona superior del cuadro Bárbaro (des)articula, a guisa de extraña taracea, una heterodoxa arquitectura de irregulares planos cromáticos, descomponiendo los prismas de las casas en zigzagueantes líneas y trapezoidales retazos de anaranjados, rosados y granates mohosos, bajo el esmeraldino azul verdoso del cielo. A la vera de esa relativamente serena geometría de playas de color uniforme y articulaciones en oblicuidad, sitúa luego por contrapunto, en el área inferior, una tupida malla de líneas que entretejen y modulan el espacio de modo confuso, mientras intentan diseñar los elementos que lo habitan: el autorretrato del pintor, los tres perros que lo acompañan, el poste

ornamentado (¿juego del sebucán?), la vegetación que engalana los aledaños de la casa, e incluso el anecdótico diálogo de los tres minúsculos personajes a la derecha, uno de ellos entretenido en el aparente gesto de arrojar algo (¿basura?) por la estrecha ventana.

Simple en su composición y breve en su espacio, el *Auto-retrato de la fotografía*, 1964, de la Colección Francisco Da Antonio, es apenas una magra silueta del frontalizado personaje de medio cuerpo recortándose íngnima sobre un uniforme fondo de líneas "verticales", que traducen toscamente el aplomado paralelismo de los tablones de una pared de madera. En esa estrecha faja de verticales, el pintor despliega una paleta austera, a base de sordas monocromías de grises. Da Antonio apunta que ese autorretrato es la "primera

¹² Ya lo afirmaba a su modo el propio artista: "Ahora tengo mucho que hacer. Tengo que pintar todas estas figuras de esta biblia. Pinto todo lo que me traen. Y las revelaciones." (Bárbaro Rivas, citado en Lumo Reva, "Bárbaro Rivas, el Rousseau de Petare", *Bohemia Venezolana*, Caracas, 22 de noviembre de 1964). Apuntando en esa misma dirección interpretativa, Francisco Da Antonio, que tantas confidencias recibiera del pintor de Petare, expresa: "Bárbaro explicaba sus cuadros como la materialización de motivos 'inconscientes' vistos durante el sueño de la noche y periódicamente 'revelados' para ilustrar y esclarecer las dudas del 'cristiano'. A él le correspondía interpretar ese mensaje, traducirlo en imágenes y colocarlo al alcance de las miradas de todos —en las paredes exteriores de su casa, en el dintel de la puerta, en algún palo sobre el barranco— 'para que después no digan que no lo vieron.'" (Francisco Da Antonio, "Bárbaro Rivas en el arte del siglo XX", *op. cit.*, p. 33).

¹³ En ese mismo orden de ideas, Francisco Da Antonio recalca: "Todas estas variantes expresivas de Bárbaro Rivas quedan referidas a un doble propósito: al cumplimiento de una imperiosa necesidad de comunicación y a su afán manifiesto, como dijéramos en alguna oportunidad, por enseñar, por mostrar los caminos hacia el amor, por ejemplarizar con la bondad; por estigmatizar el error y por evidenciar el triunfo del espíritu sobre cualquier otra potencia." (*Ibidem*, p. 50).

¹⁴ Bárbaro Rivas, citado en Mariahé Pabón, *op. cit.* O, como declara, también a la misma periodista: "A mí quien me enseña a pintar es Dios." (Bárbaro Rivas, citado en *Ibidem*). En similares términos se había expresado ya el pintor dos años antes: "A mí nadie me enseñó a pintar, sólo el que está arriba, Dios." (Bárbaro Rivas, citado en María Elena Pérez, "Bárbaro Rivas resucita con su mejor obra", *El Nacional*, Caracas, 18 de agosto de 1965).

¹⁵ Bárbaro Rivas, citado en Lumo Reva, *op. cit.* Y en otra oportunidad añade: "Y el Señor, ¡ah!, el Señor es otra cosa, es el quien me inspira, todo viene de dentro y siento que una luz se prende allá, y entonces sí que pinto." (Bárbaro Rivas, citado en R.J., "El pintor primitivo Bárbaro Rivas dice: 'La mano de Dios me guía, pinto muñecas y hago casitas desde niño'", *El Universal*, Caracas, 12 de febrero de 1967).

¹⁶ Cf. "Bárbaro Rivas en el arte del siglo XX", *op. cit.*, pp. 110-115.



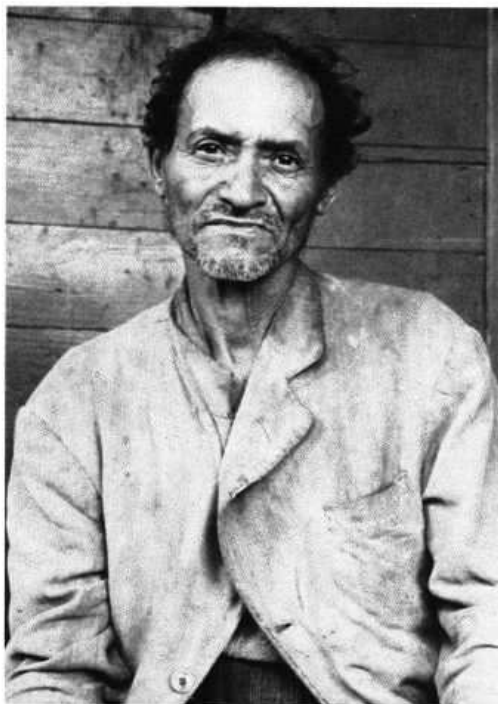
Barbaro Rivas, 1966 (Foto Juan Calzadilla)



Procesión, s/f
Duco sobre cartón piedra, 62x51 cm
Colección Sacha y Sonia Simkins



Los venaditos (versión), ca. 1965
Duco sobre cartón piedra, 59,8×49,8 cm
Colección Francisco Da Antonio



Bárbaro Rivas a la puerta de su casa, 1956



Autorretrato, ca. 1965
Duco sobre cartón piedra, 61,5x44 cm
Colección Galería de Arte Nacional, Caracas

'copia' de la fotografía que ilustra el ensayo *Bárbaro Rivas. Apunte para un retrato*.¹⁷

Profundo dramatismo refleja el *Autorretrato*, 1964, de la Colección Galería de Arte Nacional, pavoroso en la hirsuta oquedad de sus desorbitados ojos espinosos, en la agresiva prominencia de sus pómulos, en el espeluznante revuelo de sus cabellos en desorden, en la hinchazón globular de su cuello y en la compresión agobiante de su tórax. Con tamañas deformidades el pintor ha querido tal vez reflejar el acelerado deterioro físico, mental y emotivo que por entonces estaba sufriendo como consecuencia de sus masivas intoxicaciones etílicas, sus crisis mentales y sus profundas depresiones psíquicas. En ese escolofriante *Autorretrato* la figura y el fondo han sido elaborados por entero con la misma le-

chosa pasta de blancos grisáceos, sobre los que se destacan los vigorosos trazos negros que siluetean la tortuosa efigie del pintor. Luego de diagramar su imagen con nervioso dibujo, el pintor ha sembrado los líquidos pigmentos mediante pinceladas temblorosas, barriendo el soporte en espasmódicos movimientos circulares.

El *Autorretrato frente a la iglesia*, s/f, de la Colección Mauro Villegas, hace acopio fundamental de verticales y horizon-

¹⁷

Ibidem, p. 112. El autor añade que la fotografía data de 1954, es decir, diez años antes de la presunta data del cuadro. (Cf. *Ibidem*).



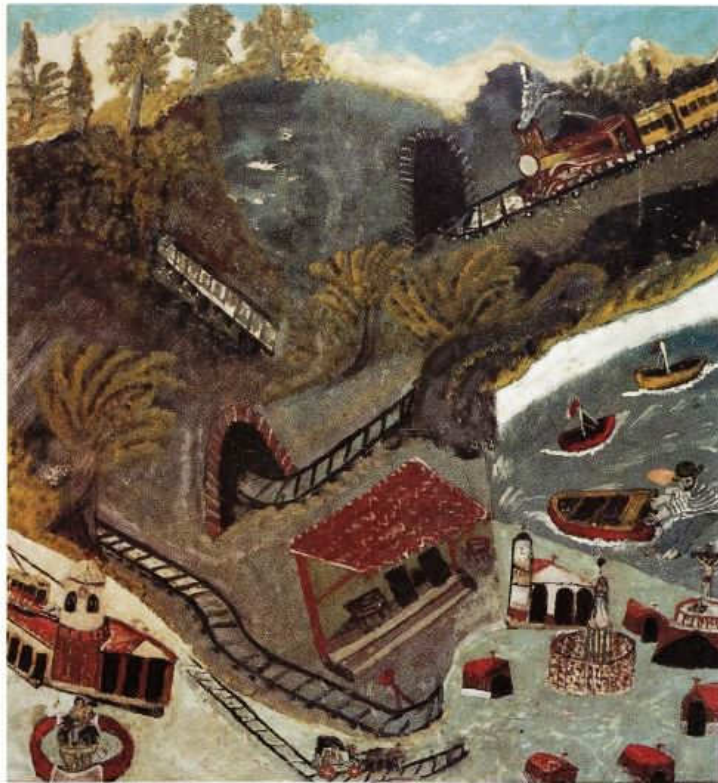
Bárbaro Rivas, ca. 1954



Autorretrato de la fotografía, ca. 1965
 Duco sobre cartón piedra, 59,7x45 cm
 Colección Francisco Da Antonio



Sin título (*En el círculo*), 1967
Duco sobre cartón, 61x51 cm
Colección Sacha y Sonia Simkins



El ferrocarril de La Guatúa, 1957
Duco sobre masonite, 64x57 cm
Colección Mauro Villegas

tales, ante las que se somete el par de leves oblicuas de la reja en primer término. El reducido espacio que ocupan la magnificada efígie del pintor y la chata iglesia se agota del todo en una opaca cortina de claros grises soñolientos.

Por sus elementos y personajes, *Sin título*, s/f, de la Colección Sacha y Sonia Simkins, es una obra de difícil lectura a primera vista. Sobre la amplia mancha amarilla de la pared de la casa, el rojo de las tejas y los oscuros grises de las puertas, el pintor ha destejido una madeja de nerviosos rasgos curvilíneos que se extienden por el espacio, a modo de llamas reverberando en el aire. Frente a la casa, una pareja de personajes, uno pequeño con apariencia de muchacho y un adulto con sombrero, representa con toda probabilidad a Bárbaro Rivas (con su infaltable e inconfundible sombrero) acompañado del joven Escalona. Remitiéndose a la biografía del artista, tal vez sea dado descifrar tan extraña pintura como una representación del incendio que en 1959 consumió por entero la casa del pintor con todos sus cuadros y pertenencias. No sería, por tanto, descartable titular esta obra *El incendio de la casa de Bárbaro Rivas*.

En la matriz de la circunstancia vecinal

Bárbaro reprodujo con similar insistencia su entorno cotidiano, reviviendo en su pintura los resplandecientes reflejos del paisaje, las fiestas y tradiciones del Petare de la época, o alegres retazos del diario acontecer, así como de vez en cuando algunos sucesos sombríos y tristes acaecidos en su vecindario.

A esa índole pertenece, por ejemplo, la gouache *Placita de Petare en 1910 (Paisaje con escalinata)*, 1953, de la Galería de Arte Nacional. Trabajando con una encendida paleta de vívidos azules, amarillos, verdes amarillentos, verdinegros y grises azulencos, el pintor contempla la escena en una violenta perspectiva caballera que rebate con fuerza el plano del terreno sobre los ojos del espectador. Invadiendo casi todo el espacio, una plaza circunvalada por una verja azul cobalto arroja un amasijo de elementos heterogéneos: la vertical silueta de una fuente ornamental (con sus tres redondas pilas sustentadas sobre una base de figuras decorativas), algunos retorcidos árboles desnudos, la ingrata epidermis de los parterres vegetales y, en medio de tan gozoso alboroto, un disperso enjambre de personajes de las más variadas estirpes y escalas, retozando en abierto giro sobre los bancos o en las áreas de circulación, bajo la cristalina tutela de las casas que se adivinan incólumes ante el ataque de la fantasmal enramada. Una empujada escalera se impulsa en decidida vertical, ritmando con fuerza el espacio a medida que trepa por el borde izquierdo. Las estáticas tramas horizontales de los cables de la luz en la zona superior, y de los linderos de la calle en la base del cuadro establecen, como

simétricos referentes, una firme tenaza que enmarca y focaliza la composición.

El ferrocarril de La Guaira, 1957, de la Colección Mauro Villegas, es una obra de capital importancia en la producción de Bárbaro Rivas. Ello es debido no sólo al hecho de que con ella ganó en 1960 el Premio de Paisaje "Aristides Rojas", sino porque en ella transcribió el pintor las vivas impresiones que le produjo el viaje en tren hasta La Guaira, en una de las raras escapadas que en su larga vida efectuó fuera de Petare. Diagramando el espacio conforme a un abnorme empalme de oblicuas y angulaciones en zig-zag, el artista sesga el recorrido del tren en cinco quebrados tramos de vías interrumpidos por túneles. Al final del trayecto, en la parte inferior del cuadro, se abre una breve vista del mar con sus olas espumosas. A su vera, ofrece una panorámica sobre el pueblo de La Guaira y sus aledaños, con sus iglesias, sus imágenes devocionales y un grupo de capillitas votivas, que tal vez representen a un cementerio con sus tumbas y panteones funerarios. El todo se resuelve en una atmósfera de grises verdosos, con amplias masas de tierras profundos.

De jugoso y llamativo colorido es *El perdón*, 1962, de la Colección Mauro Villegas, florecido en una rica policromía de tonos de relativa luminosidad. Como lo hace con frecuencia en sus pinturas, el artista estructura aquí la composición en escalonado zig-zag. El implante urbano-arquitectónico domina casi todo el espacio, violentamente rebatido sobre el espectador, en tanto que por entre las angulosas calles fluye solemne la procesión de los penitentes.

Pieza excepcional por su valía estética y su significación emotiva es *La retreta en Plaza Sucre*, 1964, de la Colección Miguel von Dangel. Baraja aquí el artista una sutil armonía de azules y grises metálicos, que anima luego vivazmente con ciertos breves énfasis de rojos y naranjas. En la vertiente de líneas y formas, introduce notorio contraste entre las nerviosas imágenes curvilineas de las montañas, nubes, árboles y músicos, en oposición a las serializadas figuras geométricas de las casas y el embaldosado, el cual se transforma en una reverberante retícula de trapezoidales teselas esmaltadas, cual festiva lluvia de papelillos de colores. Ese cuadro rememora, sin duda, las gratas vivencias antañonas del pintor, cuando en su juventud oía en las fiestas populares las piezas musicales interpretadas por la Banda Municipal de Petare, que dirigía su propio padre, el músico y compositor Prudencio García. La obra constituye, por tanto, ferviente homenaje de Bárbaro Rivas hacia su padre.

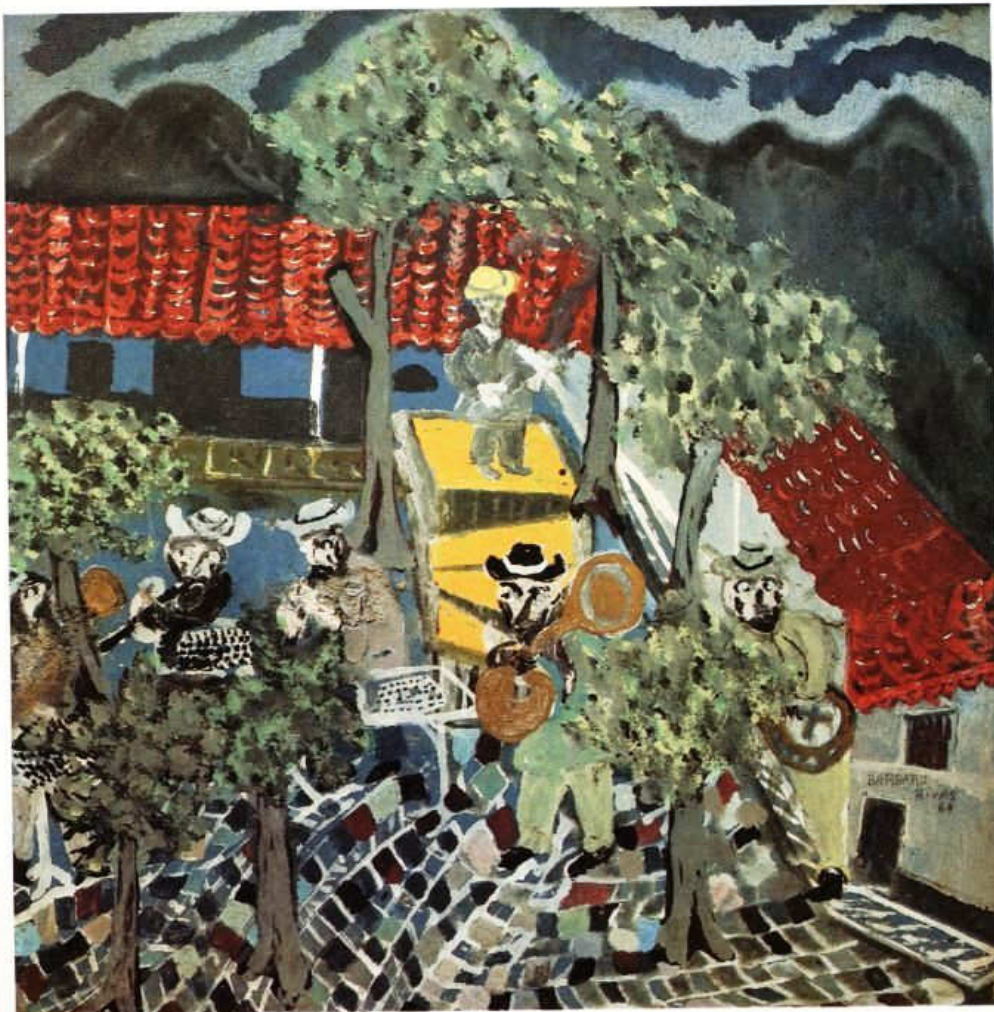
En *El juego de bolas (versión)*, ca. 1964, de la Colección Miguel von Dangel, conviven dos mundos antitéticos, precariamente separados por la inesperada valla-muro que rasga horizontalmente el espacio hacia la mitad del cuadro: en el borde superior, suspendida en el espacio, la fragmentada



Petare, al 1895, ca. 1958
Óleo sobre cartón piedra, 44,2x59,7 cm
Colección Jorge Yeballe



Los Reyes Magos, ca. 1964
Duco sobre masonite, 51x60 cm.
Colección Mauro Villegas



La retreta en Plaza Sucre, 1964
Duco sobre cartón piedra, 60,2x58,4 cm.
Colección Miguel von Dangel

imagen de la ciudad busca su afirmación haciendo emerger del indefinido piélago del horizonte algunas dispersas casas y edificios geométricos, como si fuesen las cimas de ocultos icebergs; en la zona inferior, un curvilíneo racimo de jugadores afanosos se enmadeja y se expande en abanico en torno al terreno de juego.

Procesión, s/f, de la Colección Sacha y Sonia Simkins, se resume en una insoluble pugna entre contradictorias líneas constructivas: la impulsiva oblicuidad de calles, tejados y zócalos irrumpe con fuerza sobre la verticalidad rocosa de la calle por donde fluye la procesión, que, en doble hilera de fieles, esboza ya un leve sesgo diagonal. El anchuroso vector vertical de la calle principal se clausura en la umbrosa puerta que enmarca el paso procesional ornamentado con floreros. El artista privilegia aquí las tonalidades luminosas, con predominio de grises plomizos y blancos polvorientos.

De fábulas y mitos

En el siempre sorprendente universo plástico e icónico de Bárbaro Rivas, son dignas de especial interés ciertas representaciones imaginarias, que desconciertan por lo inusual de sus personajes y elementos, por lo misterioso de su nudo temático o por lo difícil de su análisis hermenéutico. A semejante grupo de obras podríamos aproximar además algunas raras interpretaciones fantasiosas que el intuitivo de Petare realizó en torno a la epopeya de Simón Bolívar.

En esa línea de invención fabulada se sitúa la extraña composición *Los tres jinetes*, ca. 1961, de la Colección José de Jesús Infante Betancourt. No podría tal obra referirse de ningún modo al episodio de los Reyes Magos, como con frecuencia ha sido interpretado: ni la apariencia externa de los tres protagonistas, ni su relación espacial, ni el implante escenográfico, ni su situación de caballeros solitarios, ni la ausencia de otros elementos ligados a ese relato bíblico legitiman interpretar esa triple y paralela cabalgata nocturna como la peregrinación de los Reyes Magos. Otra clase de enigma debe de narrar aquí la delirante fantasía de Bárbaro. Trabajado por entero en negros, blancos quebrados y grises umbrosos, el artista siembra por doquier en este cuadro dinámicas oblicuas, generando una fuerte tensión mediante la angulosa caída de las calles, las casas y los tres misteriosos jinetes, rítmicamente emplazados en el borde inferior del cuadro. Vivaz tensión establece el pintor al contraponer las rígidas líneas de la arquitectura y del trazado urbano frente a las orgánicas siluetas de la montaña y las abstractas nubes blanquecinas que abren y aligeran la sombría masa de negros y grises en el centro de la composición.

Según testimonio de Francisco Da Antonio, propietario de la obra, *Los venaditos (versión)*, ca. 1965 constituye una segunda reinterpretación de una copia libre de un lienzo de

Gustave Courbet realizada por Bárbaro en 1950,¹⁸ con la sola variante de que en esta nueva versión el petareño sitúa a los animales en medio de la montaña.¹⁹ Reducida a una yuxtaposición de informes manchones, este cuadro constituye una composición casi abstracta, en virtud de la acusada síntesis de las formas, las cuales conservan, a pesar de todo, su identidad referencial: no resulta, en efecto difícil distinguir los árboles y plantas, los raudales, las rocas y los cérvidos. El pintor ha trabajado su cuadro en contrastantes tonalidades de blancos cremosos, verdes esmeraldinos y oliváceos, sienas oscuros y negros, con esporádicos acentos de rojo alizarina.

De extraordinaria valía en este rubro es asimismo la pieza *El Libertador entrando a Lima*, ca. 1964, de la Colección Lobe-lia de Narváez. Matizada por una paleta brillante y luminosa, dicha obra interesa, entre otros motivos, por el concepto mismo de su composición. La acción sucede en un espacio abstracto que no proporciona dato alguno sobre paisaje o arquitectura, mientras los personajes flotan en el vacío, sin soporte creíble, en un suelo de brisa y nada. Los nebulosos comparsas de esa "historia" barbariana, al propio tiempo épica y anodina, orbitan en apretado racimo en torno al agigantado icono de Bolívar, que recibe hierático el homenaje agradecido de los limeños.

Según el propietario de la obra, *En el círculo*, 1967, de la Colección Sacha y Sonia Simkins, sería el último cuadro pintado por Bárbaro Rivas, quien lo habría terminado un par de horas antes de que lo llevaran a su reclusión definitiva en el Hospital Pérez de León de Petare, escasas semanas antes de morir. Focalizado en el centro mismo de una playa amarilla, un circular vórtice azul verdoso recoge como en un nido a dos figurantes en silente diálogo: en ligera diagonal, la efígie del propio Bárbaro se hace acompañar de un pequeño personaje en vertical (*¿Escalona?*). Ambos permanecen atrapados en una extraña red negra que, en forma de telaraña circular, envuelve también a esa verde matriz acuosa, mientras, buscando tal vez la seguridad de asideros adicionales, extiende hacia el espacio exterior numerosos hilos o vectores en radiación. ¿Habrá sido ésa una simbólica manera con la que el pintor quiso ilustrar su atrapamiento psíquico y espiritual en la coyuntura terrorífica de verse reducido a miserable piltrafa humana, en el instante insufrible de su dramático internamiento en el hospital, en el angustioso presentimiento de la muerte que adivinaba ya cercana?

¹⁸

Cf. *Ibidem*, p. 38.

¹⁹

Cf. *Ibidem*, p. 113.



El Libertador entrando a Lima, ca. 1964
 Duco sobre cartón piedra, 42,5x62,5 cm
 Colección Lobelia de Narváez



La procesión de la Virgen, 1965
Duco y collage sobre madera, 46x27,5 cm
Colección Miguel von Dangel

A la escucha de las Escrituras

De primordial transcendencia en el opus de Bárbaro Rivas son los innumerables cuadros que representan relatos bíblicos, tanto del Antiguo como del Nuevo Testamento. Analfabeto al fin, el ingenuo de Petare no tenía acceso directo a las Sagradas Escrituras. A pesar de ello, poseía un razonable conocimiento de la Biblia gracias a la educación catequética que recibió en su niñez y adolescencia. Buena parte de ese conocimiento se lo debió, por cierto, a su propia madrastra Misia Daniela, persona muy devota y culta que brindó su carismática enseñanza religiosa a numerosas generaciones de petareños. No era raro, por lo demás, que Bárbaro consiguiese de vez en cuando a alguna persona caritativa dispuesta a leerle fragmentos de la Historia Sacra.²⁰

En la obra *Sin título, s/f*, de la Colección Sacha y Sonia Simkins, un par de inmensos figurantes, navegando en una oscura barca de grandes ventanas sobre un mar de azul cobalto-verdoso, reciben en su mano un ave de cremoso amarillo. A mi juicio, tal imagen representa con toda probabilidad el tema de Noé en su Arca recibiendo de vuelta a la paloma que, con la rama de olivo, le porta la buena nueva del retiro de las aguas y el secamiento de las tierras tras el Diluvio. Según eso, podríamos con plausible pertinencia titular dicho cuadro *Noé en su Arca recibiendo a la paloma*.

Extraño motivo temático es, sin duda, *El entierro de Salomón, s/f*, de la Colección Mauro Villegas, todo él resumido en una luminosa atmósfera de verdes oliváceos, grises metálicos, sienas, anaranjados y mortecinos azules. En un paisaje desolado catorce personajes en procesión hacen resonar sus tubas con fúnebres melodías en torno a un descuyuntado féretro, mientras sobre éste planea por los cielos un extraño velamen triangular. ¿De qué arcano rincón de su subconsciente ha sacado el ingenuo de Petare esa curiosa transcripción de tan inusual "historia" bíblica?

Representativo de las envolventes grisuras que caracterizan la última producción de Bárbaro Rivas, *La adoración de los Reyes Magos*, ca. 1964, de la Colección Mauro Villegas, expande una amplia siembra de grises claros entre las medianas tenebrosidades del cielo y los claros verdes esmeraldinos en la tierra retoñante de hierba. Tan adusto ambiente tonal resulta por fin florecido y ritmado por los énfasis cromáticos de las vivas vestimentas de los personajes, cada una de ellas modulada con un festivo color diferente.

Las bodas de Caná, 1957, de la Colección Instituto Autónomo Biblioteca Nacional, plantea un tratamiento compositivo bastante "convencional". La substancia de la composición se condensa en las estrictas paralelas verticales de las columnas y muros, en las paralelas horizontales de la escalinata y en las concéntricas combas de la bóveda. Las numerosas líneas y formas en convergencia apuntan también hacia una

perspectiva previsible. Sobre ese límpido constructo geométrico-arquitectónico, se inscriben en domesticado núcleo los personajes y objetos que narran el conocido relato bíblico.

En *Jesús en el Huerto de los Olivos*, ca. 1960, de la Colección Concejo Municipal del Distrito Federal, se destaca el rítmico desarrollo en diagonal de la secuencia de los apóstoles. De igual modo sorprende la tremenda dislocación del cuerpo de Cristo, estrangulado entre el perfil de sus piernas arrojadas y la frontalidad de su busto y su rostro.

Vocaciones y advocaciones

Formando parte indisoluble del núcleo temático de los relatos bíblico-religiosos, se encuentran también en la obra de Bárbaro Rivas numerosos trabajos que representan episodios hagiográficos (aunque son pocos los Santos que le interesan), advocaciones marianas (con las Vírgenes de mayor rai-gambre devocional), relatos apócrifos de la vida de Jesús, de la Virgen o de San José, así como otras creencias y devociones judeo-cristianas transmitidas de generación en generación por tradición oral o por convención popular.

En *La Sagrada Familia*, 1952, de la Galería de Arte Nacional, José da de comer a las gallinas, mientras la Virgen establece, por intermedio de su Hijo en brazos, armónica relación con el blanco Cordero Místico que cabriolea a sus pies. A la derecha, orondas gallinas picotean unas mazorcas semiabiertas, mientras una bandada de palomas surca un cielo henchido de tempestuosidades azul-metálicas, de verdosas humedades y espesas nubes harapientas en sus deshinchados girones de humo y ceniza. El cuadro resulta de relativa esplendor luminica y cromática, como corresponde a la paleta meridiana de que hace gala el pintor en sus primeros tiempos.

Si son exactos los recuerdos del coleccionista —quien asegura haberlo comprado aún húmedo unos cuatro meses antes del internamiento del pintor en el Hospital Pérez de León—, el cuadro *Sin título*, de la Colección Sacha y Sonia Simkins, dataría de fines de 1966. Esta obra parece inconclusa, como lo hace pensar la manifiesta indefinición de ciertas partes en que el dibujo ha quedado sin cubrir por la capa de color correspondiente. Tal inconclusión viene corroborada por el testimonio del propio coleccionista: narra es-

²⁰

De hecho, en algún momento se quejaba de no poder contar con ese benevolente apoyo: "Por ahí tengo la Biblia y la historia de San Pablo, pero no tengo quién me lea. Tengo que conformarme con lo que veo y pintarlo." (Bárbaro Rivas, citado en Víctor Daniel Reinoso, *op. cit.*).



Los tres jinetes, ca. 1961
 Duco sobre cartón piedra, 45,1x50,2 cm
 Colección José de Jesús Infante Betancourt

te que, en el momento en que le visitaba trayéndole en donación una cama nueva, el pintor, regocijado al principio por el regalo, echó luego por tierra el cuadro y se rehusó a terminarlo, disgustado por cierta negativa de una persona allegada. En la tenebrosa atmósfera de esta obra, típica de su última "manera negra", el artista ha destacado sólo, como vivaces resplandores, los lívidos manchones blancos de la tela o sábana a la izquierda, del animal doméstico y del rostro del varón. Apenas afirmados por las líneas constructivas del dibujo, carentes de substancia plástica y del todo absorbidos por la atmósfera nocturna, se erigen los protagonistas de ese extraño acontecimiento. No es difícil, sin embargo, reconocer dicha escena como una enésima representación de la Sagrada Familia: la Virgen se yergue a la izquierda con su cesto de labores, mientras a su lado José porta el Niño, quien con su mano levantada parece ofrecer algo al simbólico Cordero Místico que yace a sus pies. Por ende, al margen de que la indefinición-inconclusión de los personajes impida adivinar mayores detalles, es legítimo titular este cuadro *La Sagrada Familia*.

No muy diferente por contenido temático, concepto y tratamiento es un cuadro de la Colección Mauro Villegas, que, según dicho coleccionista, fue titulado *El Juicio Final* por el propio Bárbaro Rivas. Según informá Francisco Da Antonio, no era infrecuente que el maestro de Petare asignase títulos muy específicos (*Mi Primera Comunión* o *El Juicio Final*, por ejemplo) a algunas de sus pinturas que, a simple vista, no parecían tener ninguna relación con el título asignado. Ateniéndome, sin embargo, a la apariencia de sus personajes y elementos, creo que el cuadro que estamos analizando debería ser más bien interpretado como una nueva *Sagrada Familia*. Realizada durante el período negro, esa obra se disuelve igualmente en medio de una penumbra informe en la que sólo los personajes aparecen definidos a medias, en ausencia absoluta de escenario o espacio ambiente.

Reinterpretación libre del célebre cuadro del prerrafaelista inglés William Holman Hunt, *Jesús toca a tu puerta*, ca. 1960, de la Colección José de Jesús Infante Betancourt, se asienta en un imposible empalme de perspectivas opuestas. Las verticales y horizontales de la pared, la puerta, las casas del fon-

do y la figura de Cristo entran en abierta pugna con las repetidas y antagónicas oblicuas que roturan a capricho la parte inferior del cuadro.

Muy simple de composición es *El Discípulo*, s/f, de la Colección Mauro Villegas: los verticales personajes se afirman con vigor frente al oblicuo camino, en el seno de una sobria estructura de verdes y grises, a los que se añaden magros condimentos de rojo quemado.

Urdido en una armonía de verdes con acentos achampañados, *La Virgen lavando*, s/f, de la Colección Mauro Villegas, muestra el predominio de la frontalidad y la verticalidad. En un escenario de escasa profundidad, todos los figurantes se despliegan en los primeros planos: bajo la atenta mirada de un ángel que contempla la escena desde un árbol, la Virgen lava en solícita compañía de otro ángel, mientras el Niño Jesús juguetea con el consabido corderillo ante la puerta de la casa.

Dotada de bastante colorido, *La Virgen de Fátima*, s/f, de la Colección Mauro Villegas, se estructura en ancha pirámide compositiva. Los rígidos cuerpos de los tres videntes arrojados se quiebran obtusos en insufrible articulación, mientras las ovejas fluyen en caída diagonal, haciendo eco referencial a la oblicuidad de los caminos en los primeros planos y de las montañas al fondo.

La composición *Sin título*, ca. 1963, de la Colección Zevic y Pat Aviezer, es una obra inconclusa. Así lo testifican las amplias zonas del soporte (masonite) sin cubrir y el dibujo desnudo que, con unos cuantos esgrafiados nerviosos, a duras penas delimita a algunos personajes no coloreados. De difícil lectura, debido a la cruda indefinición de las formas, dicho cuadro permaneció durante casi treinta años del todo ininteligible para el coleccionista y las personas de su entorno familiar y social. Es posible, sin embargo, hallar una interpretación satisfactoria a ese extraño conjunto pictórico. La gigantesca matrona que con un infante en brazos preside omnimoda la escena a la izquierda de la composición no es otra que la Virgen María con el Niño Jesús, orlada con una especie de difuso "nimbo" gris.²¹ En la base del cuadro, se adivina un escuálido Purgatorio flameante de llamas grises y bermejas, entre las que apenas se esbozan minúsculas animas en pena. Los dos informes personajes que a ambos lados de la Virgen extienden en el aire raras protuberancias son dos ángeles de alas desplegadas, portando cada uno en sus brazos un hombre o ánima recién sacada del Purgatorio. Todos esos indudables ingredientes iconográficos me permiten interpretar tan misteriosa composición como una representación de *La Virgen intercediendo por las Almas del Purgatorio*.

Con el añadido exógeno de una estampa de la Virgen de Guadalupe y una estrella de papel de aluminio pegadas so-

bre el soporte pintado con una escena previa, *La procesión de la Virgen*, 1965, de la Colección Miguel von Dangel, "parece ser la última obra realizada con la técnica del collage."²²

Los tonos luminosos de la estampa y la estrella encoladas, y las tintas claras de la pintura subyacente generan una atmósfera de colorido meridiano. El artista ha diagramado la composición en forma de triángulo, haciendo converger una alineación de casas hacia la simbólica cúspide en la que se instalan la cabeza de la Virgen y la invertida estrella de cinco puntas. En el área inferior revolotean en círculo en torno a la Madonna seis personajes. Entre ese sexteto de comparas creo identificar, en el ángulo inferior derecho, al propio Bárbaro Rivas, que, con su barba y su infaltable sombrero raído, ofrece a la Virgen uno de sus cuadros. Este casi imperceptible autorretrato de *La procesión de la Virgen* presenta, por cierto, sorprendentes similitudes con el *Autorretrato "escultórico"* (silueta recortada en cartón, en función de plantilla) de la Colección Sacha y Sonia Simkins, en el que el artista también porta a la altura de su pecho uno de sus cuadros.

El largo ensayo introductorio aquí esbozado y el análisis individual de esta treintena de pinturas nos han permitido vislumbrar a grandes rasgos la riqueza temática, tonal, morfológica y conceptual de la obra plástica de Bárbaro Rivas, una obra nacida de radiantes efusividades y lúgubres depresiones, una obra trágicamente desgarrada entre resplandores meridianos de dicha-cielo y nocturnas cenizas de miseria-averno, una obra por entero generada y consumida entre incandescencias y rescoldos.

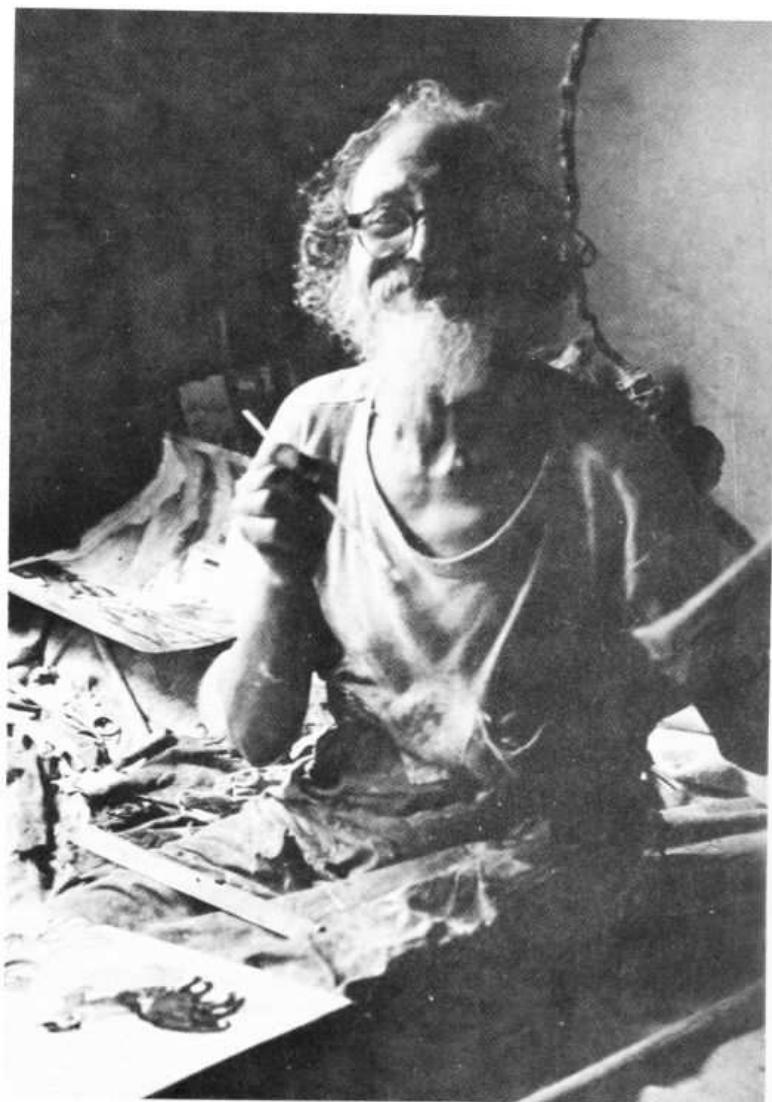
Caracas, 22 de agosto de 1992

21

A mi parecer, este supuesto nimbo carece de toda significación simbólica, en cuanto eventual irradiación de la gloria o del poder sobrenatural del personaje. No fue Bárbaro muy afecto a semejantes atributos epifánicos. De hecho, en sus innumerables pinturas bíblicas y religiosas rara vez los personajes sobrenaturales (Cristo, Virgen María, santos, profetas, ángeles) tienen aureolas, nimbos u otros signos de grandeza sobrehumana. En el cuadro que estamos analizando, ese presunto "nimbo" que rodea a la Virgen con el Niño es, a mi juicio, sólo el color (probablemente uniforme) con el que el artista pensaba cubrir el fondo del cuadro.

22

Francisco Da Antonio, "Bárbaro Rivas en el arte del siglo XX", *op. cit.*, p. 113.



Bárbaro Rivas

Biografía de Bárbaro Rivas

Nota: La presente biografía ha sido redactada tomando como base los datos de la "Cronología de Bárbaro Rivas" establecida por Francisco Da Antonio en el catálogo *Bárbaro Rivas. La intuición pictórica*, Museo de Arte Contemporáneo de Caracas, junio 1984, pp. 95-98.

1893

Bárbaro José Rivas nace el 4 de diciembre en Petare, en aquel entonces pequeña población cercana a Caracas. Segundo de cinco hermanos, es hijo ilegítimo de Prudencio García, músico y director de una banda local, y de Carmela Rivas.

1904

Su padre es nombrado director de la banda del recién creado Departamento Sucre del Distrito Federal, cuya sede está ubicada en Petare.

1910

En la madrugada del 13 de mayo resulta fuertemente impresionado por la visión del Cometa Halley.

1920

Ya para entonces trabaja como peón y banderero del Ferrocarril del Este en la ruta de los Valles del Tuy.

ca. 1923

En la pared exterior de su casa en el Barrio Caruto pinta el mural *Jesús predicando en Jerusalén* (designado por él con el título *Dejad que los niños se acerquen a mí*).

1926

Se instala en la zona El Calvario, a las afueras de Petare. Pinta *El rebaño* y *Paisaje de Baruta*, sus primeras obras de caballete.

1937

Es despedido por la empresa Ferrocarriles del Este. A raíz de su primera gran crisis permanece durante cerca de nueve meses casi totalmente postrado, al cuidado exclusivo de su hermana Trina. Luego de su recuperación pinta *La fábrica de chocolates*.

1939

Pinta *La palomera*, que es, al parecer, su primer collage.

1950

Luego de sufrir su segunda gran crisis, vive en la mayor miseria, sin aceptar ayuda. Abandona entonces la pintura.

1953

Pinta *Placita de Petare en 1910* y *Entrada de Petare (antigua)*, primeros cuadros en los que recrea experiencias de su pasado. Dos obras suyas son expuestas en un instituto educativo de Maracay.

1954

Sus cuadros *Placita de Petare en 1910* y *Entrada de Petare (antigua)* son exhibidos en el XV Salón Oficial Anual de Arte Venezolano. Se publica en el periódico *El Nacional* de Caracas el artículo "El curioso caso de Bárbaro Rivas", primera reseña sobre el artista. Una noche frente al Bar Caurimare encuentra abandonado al niño Jesús María Escalona, a quien recoge en su casa del Calvario.

1955

Pinta *El encuentro*, en el que narra cómo conoció a Escalona: éste puede ser considerado su primer autorretrato.

1956

Se presenta por primera vez ante el público al participar en la primera exposición colectiva de arte ingenuo en Venezuela, organizada por Francisco Da Antonio en el Bar La Sorpresa de Petare. Otorgado por un jurado constituido por Manuel Cabré, Alfredo Boulton, Arturo Uslar Pietri, Ramón Martín Durban y Gaston Diehl, el Premio de Paisaje "Aristides Rojas" le es otorgado en marzo en el XVII Salón Oficial Anual de Arte Venezolano, por su obra *El Barrio Caruto en 1925*. Organizada por Francisco Da Antonio con cuarenta piezas desde 1926 hasta la fecha, el 26 de octubre se inaugura en el Museo de Bellas Artes de Caracas su primera muestra retrospectiva.

1957

Una retrospectiva de su obra de 1926 a 1957 se presenta en el Ateneo de Valencia, Estado Carabobo, y luego en la Biblioteca Cecilio Acosta de Los Teques, Estado Miranda. La muestra *Dos primitivos: Bárbaro Rivas, Víctor Millán* es abierta en la Librería Cruz del Sur en Caracas. Obtiene Mención Honorífica por *El Barrio Caruto en 1910* en la IV Bienal de São Paulo, Brasil, en la que participa entre los representantes por Venezuela.

1959

Pinta *La Plaza Bolívar de Caracas, El cometa y El camino amarillo*. El 2 de agosto su casa, con todas sus obras y pertenencias, es devorada por un violento incendio. El Concejo Municipal de Petare le construye una nueva casa de bloque y asbesto, y le adjudica una modesta pensión.

1960

El 9 de abril se inaugura en la Sociedad Maraury de Petare la exposición *Vida de Jesús en la pintura de Bárbaro Rivas*. En el XXI Salón Oficial Anual de Arte Venezolano obtiene por segunda vez el Premio de Paisaje "Aristides Rojas" por su obra *El ferrocarril de La Guaira*. Es incluido en la muestra *Nueva evaluación de la pintura latinoamericana*, organizada por Thomas M. Messer, director del Solomon R. Guggenheim Museum de Nueva York.

1961

Su cuadro *La casa del pintor*, 1958, es adquirida por la Sociedad de Amigos del Museo de Bellas Artes (Fondo Hans Neumann): es la primera obra de arte ingenuo que ingresa a la colección de dicho museo. Por entonces Bárbaro Rivas comienza a ser explotado por un marchante inescrupuloso, a quien él denomina "el alemán" y que algunos periodistas de la época describen como "un español que funge de crítico de arte en Caracas" y "un catire bien vestido que viene por los cuadros de Bárbaro y es un tal J.d.V." Seducido por

éste, Bárbaro Rivas comienza a dejar de tratar a sus antiguos amigos.

1962

Recae gravemente en su inveterada dipsomanía. Casi toda su obra de este año pasa a manos del "alemán". Se presenta una muestra individual de su producción en el Atelier des Fourbes en Petare. Es incluido en la colectiva *Naive Painters of Latin America* en la Duke University de Durham, Estados Unidos.

1963

En el XXIV Salón Oficial Anual de Arte Venezolano obtiene el Premio "Federico Brandt" por su obra *El arresto de Escalona*.

1964

En la Sociedad Maraury de Petare se presenta la muestra *El maravilloso mundo parroquial de Bárbaro Rivas*. Se halla en plena miseria y en casi total abandono, como lo denuncia Víctor Salazar en el diario *La Esfera* de Caracas. Se acrecienta el saqueo de su producción por parte del "alemán" y otros aprovechados.

1966

Organizada por Juan Calzadilla y Nelly Baptista, se presenta en la Galería 22 de Caracas la muestra *Homenaje a Bárbaro Rivas*, su última exposición individual en vida. Con la suma recaudada por la venta de las obras (adquiridas casi en su totalidad el mismo día de la inauguración) se intenta rescatar definitivamente al artista, pero un largo proceso de interdicción jurídica respecto a la administración de dichos bienes imposibilita que cristalice el proyecto.

1967

El 17 de febrero ingresa en el Hospital Pérez de León en Petare. Su estado empeora a partir del día 28, mientras su hermana Teotiste Rivas lo acompaña y atiende. Recibe también la visita de sus antiguos amigos. Fallece en el hospital el domingo 12 de marzo.

Lista de obras

- 1 *La Sagrada Familia*, 1952
Duco sobre cartón, 50×70 cm
Colección Galería de Arte Nacional
- 2 *Placita de Petare en 1910 (Paisaje con escalinata)*, 1953
Gouache sobre papel, 54×69 cm
Colección Galería de Arte Nacional
- 3 *El ferrocarril de La Guaira*, 1957
Duco sobre masonite, 64×57 cm
Colección Mauro Villegas
- 4 *Las bodas de Caná*, 1957
Duco sobre cartón piedra, 54×36 cm
Colección Instituto Autónomo Biblioteca Nacional, Caracas
- 5 *La casa del pintor*, 1958
Duco sobre cartón, 67×47 cm
Colección Galería de Arte Nacional
- 6 *Jesús toca a tu puerta*, ca. 1960
Duco sobre cartón piedra, 73,5×60 cm
Colección José de Jesús Infante Betancourt
- 7 *Jesús en el Huerto de los Olivos*, ca. 1960
Duco sobre cartón piedra, 60,5×65 cm
Colección Concejo Municipal del Distrito Federal, Caracas
- 8 *Los tres jinetes*, ca. 1961
Duco sobre cartón piedra, 45,1×50,2 cm
Colección José de Jesús Infante Betancourt
- 9 *El perdón*, 1962
Duco sobre masonite, 60×48 cm
Colección Mauro Villegas
- 10 *Autorretrato*, ca. 1965
Duco sobre cartón piedra, 61,5×44 cm
Colección Galería de Arte Nacional
- 11 *Autorretrato de la fotografía*, 1964
Duco sobre cartón piedra, 59,7×45 cm
Colección Francisco Da Antonio
- 12 *La retreta en Plaza Sucre*, 1964
Duco sobre cartón piedra, 60,2×58,4 cm
Colección Miguel von Dangel
- 13 *Sin título (La Virgen intercediendo por las Almas del Purgatorio)*, ca. 1963
Duco sobre cartón, 55×53 cm
Colección Zevic y Pat Aviezer
- 14 *La Adoración de los Reyes Magos*, ca. 1964
Duco sobre masonite, 51×60 cm
Colección Mauro Villegas
- 15 *El Libertador entrando a Lima*, ca. 1964
Duco sobre cartón piedra, 42,5×62,5 cm
Colección Lobelia de Narváez
- 16 *El juego de bolas (versión)*, ca. 1964
Duco sobre cartón piedra, 60,5×61,0 cm
Colección Miguel von Dangel
- 17 *Los venaditos (versión)*, ca. 1965
Duco sobre cartón piedra, 59,8×49,8 cm
Colección Francisco Da Antonio
- 18 *La procesión de la Virgen*, 1965
Duco y collage sobre madera, 46×27,5 cm
Colección Miguel von Dangel
- 19 *La Huida a Egipto*, 1965
Duco sobre latón, 46×40,6 cm
Colección Miguel von Dangel
- 20 *Sin título (La Sagrada Familia)*, ca. 1966
Duco sobre cartón piedra, 51×51 cm
Colección Sacha y Sonia Simkins
- 21 *Sin título (En el círculo)*, 1967
Duco sobre cartón, 61×51 cm
Colección Sacha y Sonia Simkins
- 22 *El entierro de Salomón*, s/f
Duco sobre cartón, 37,5×47,5 cm
Colección Mauro Villegas
- 23 *La Virgen lavando*, s/f
Duco sobre masonite, 48,5×43,5 cm
Colección Mauro Villegas
- 24 *La Virgen de Fátima*, s/f
Duco sobre aglomerado, 56×47 cm
Colección Mauro Villegas
- 25 *La Juicio Final (La Sagrada Familia)*, s/f
Duco sobre aglomerado 51,5×51,5
Colección Mauro Villegas
- 26 *El Discípulo*, s/f
Duco sobre aglomerado, 37,5×21,5 cm
Colección Mauro Villegas
- 27 *Autorretrato frente a la iglesia*, s/f
Duco sobre cartón, 41,5×35,5 cm
Colección Mauro Villegas
- 28 *Sin título (El incendio de la casa de Bárbaro Rivas)*, s/f
Duco sobre cartón, 38×53 cm
Colección Sacha y Sonia Simkins
- 29 *Sin título (Noé en su Arca recibiendo a la paloma)*, s/f
Duco sobre masonite, 28×42 cm
Colección Sacha y Sonia Simkins
- 30 *Procesión*, s/f
Duco sobre cartón piedra, 62×51 cm
Colección Sacha y Sonia Simkins
- 31 *Autorretrato esperando en el puerto*, 1964
Duco sobre cartón piedra, 38,5×45 cm
Colección Museo de Petare, Caracas

Exposición y Catálogo
producidos por



Diseño gráfico

José María Salvador

Fotografías de obras

Vladimir Sersa

Fotografías del artista

Juan Calzadilla; otros fotógrafos

Fotocomposición

Vidal, srl

Impresión

Rubel

Edición

1.000 ejemplares

ISBN 980-07-1093-0

**SALA
DE SIDA
ARTE**

Exposición 5/1992

Diseño museográfico

Graciela Camacho de Acosta

Montaje

Jesús Golindano

Juan Defitt

Imagen Gráfica

Antonio Jerez